



ESPECIALIZAÇÃO EM

EDUCAÇÃO E PATRIMÔNIO
CULTURAL E ARTÍSTICO

ELISA MARIANA SANTOS

**ENTRELAÇADOS SOCIOCULTURAIS:
UMA HISTÓRIA CRÍTICA DO BORDADO**

Brasília - DF
2018

ELISA MARIANA SANTOS

**ENTRELAÇADOS SOCIOCULTURAIS:
UMA HISTÓRIA CRÍTICA DO BORDADO**

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico, lato sensu – a distância, do Programa de Pós-graduação em Arte-PPG-Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília - DF
2018
Polo Cidade de Goiás - GO

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que, apesar das dificuldades, continuam na luta a favor da cultura e da educação.

Agradecimentos

Agradeço especialmente à minha avó, Elisa, de quem herdei o nome e o gosto pelas artes manuais; aos meus familiares e amigos, que sempre me apoiam e acreditam no meu potencial; ao solícito professor e orientador Emerson Dionisio; á admirável e diligente Elaine Ruas e aos meus queridos colegas de Pós-graduação, que tanto me ensinaram sobre vida e arte.

RESUMO

A história do bordado relatada, contextualiza e problematiza as origens e circulações dessa técnica. Por meio de processos híbridos e complexos, as percepções de tradicional/contemporâneo, local/global, centro/periférico dialogam e contaminam-se. Paralelamente à narrativa hegemônica da História da Arte, surgem análises sobre a relação da arte têxtil com os saberes populares e a vinculação desse ofício ao universo doméstico, taxado historicamente como feminino. A produção de artistas contemporâneos contempla proposições que deslocam fronteiras e contestam concepções já naturalizadas e projetos sociais que têm o artesanato como protagonista demonstram que essa atividade pode ser uma possibilidade de promoção de cidadania para grupos em realidade de fragilidade social. Iniciativas como a promovida pelo Instituto Proeza são instrumentos de inclusão social e desconstrução de estereótipos.

Palavras-chave: Bordado, arte contemporânea, artesanato, saberes populares, cultura popular, hibridismo, feminismo e Instituto Proeza.

ABSTRACT

The history of embroidery described, contextualizes and examines the origins and the circulation of this technic. Through hybrid and complex processes, the perceptions of traditional/contemporary, local/global, center/peripheric interact and contaminate themselves. In parallel to the hegemonic narrative of art history, analysis arise about the relation of textile art with popular wisdom and its link with the domestic universe, historically rated as feminine. The production of contemporary artists contemplates propositions that shifts boundaries and confronts deep-rotted conceptions. Social projects that have craftwork as its protagonist demonstrates to be a possibility of citizenship in promotion of groups in social fragility. Initiatives as the one promoted by the Proeza Institute are instruments of social inclusion and deconstruction of stereotypes.

Key-words: embroidery, contemporary art, craftwork, popular wisdom, popular culture, hybridism, feminism and Proeza Institute.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Arthur Bispo do Rosário, Manto para falar com Deus no dia do juízo final. Imagem retirada do site: https://bit.ly/2AIiblg	222
Figura 2 - Arthur Bispo do Rosário, Eu preciso dessas palavras escritas. Imagem retirada do site: https://bit.ly/2AMfPUj	233
Figura 3 – Leonilson, O Templo (1993). Imagem retirada do site: http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm	24
Figura 4 - Leonilson, Empty Man (1991). Imagem retirada do site: https://www.as-coa.org/jos%C3%A9-leonilson-empty-man	255
Figura 5 – Leonilson, Gigante com flores (1992). Foto: Eduardo Ortega.....	266
Figura 6 - Rosana Paulino, Parede da Memória (1994). Imagem retirada do site: http://www.afreaka.com.br/notas/tramas-de-rosana-paulino	288
Figura 7 - Rosana Paulino, Série bastidores (1997). Imagem retirada do site: https://bit.ly/2NQz9Dm	2929
Figura 8 - Acervo de reportagens, Instituto Proeza. Fotografia da autora.....	32
Figura 9 - Departamento de costura, Instituto Proeza. Fotografia da autora.....	322
Figura 10 - Departamento de costura, Instituto Proeza. Fotografia da autora.....	34
Figura 11 - Acervo de reportagens, Instituto Proeza. Fotografia da autora.....	35
Figura 12 - Oficina de bordado, Instituto Proeza. Fotografia da autora.....	36

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
I. O BORDADO E SUAS APLICAÇÕES ARTÍSTICAS, UTILITÁRIAS E DIDÁTICO/PEDAGÓGICAS.....	9
1.1 Origens e aplicações do bordado na Cultura Visual: Artesanato, design, moda, produtos utilitários e artes	9
1.2 O papel das Instituições Artísticas na construção de narrativas hegemônicas e a relação do bordado com os saberes populares	12
1.3 O bordado na esfera doméstica e suas implicações: questões de gênero na produção têxtil	17
II. OS USOS DO BORDADO: A ARTE CONTEMPORÂNEA ENQUANTO AÇÃO E TRADIÇÃO.....	21
2.1 Arthur Bispo do Rosário: A perspectiva da obra consagrada de um artista de formação fora dos meios da educação formal em artes.....	21
2.2 José Leonilson: A técnica do bordado enquanto possibilidade poética para a discussão sobre identidade de gênero e suas ambiguidades.....	23
2.3 Rosana Paulino – O bordado, arma de denúncia e protagonismo dos marginalizados: mulheres, negras e periféricas.....	27
III. OS USOS DO BORDADO: ESTRATÉGIAS DE VALORIZAÇÃO DO TRABALHO, DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE	31
3.1 Instituto Proeza – Local de profissionalização, autonomia, reconhecimento: o bordado como ferramenta de transformação social e promoção da cidadania.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
Referências Bibliográficas	39

INTRODUÇÃO

A escolha pelo tema do trabalho foi realizada a partir de uma relação intrínseca, autobiográfica e afetiva. Da minha avó materna herdei o nome Elisa e o interesse pelo universo do bordado. Foi o que me sensibilizou a observar o percurso e a produção de mulheres nas artes, e também a problematizar o lugar do artesanato, como restrito ao universo feminino e doméstico. Crescer sob influência de uma família mineira, que apesar de morar na cidade possui uma forte ligação com estilo de vida interiorano criou grande parte das minhas referências estéticas e muito do meu arcabouço imagético.

Nesta pesquisa, relata-se a utilização do bordado, que vai da presença em artefatos ritualísticos ancestrais, artesanatos típicos da cultura popular, produtos utilitários da moda e do design a obras da arte contemporânea de artistas já consagrados. A partir de uma abordagem teórica, traçou-se a história do bordado através de uma revisão bibliográfica e, posteriormente, foi analisada a produção de três artistas brasileiros contemporâneos que utilizam a técnica em seus trabalhos. Averiguou-se, também, os fluxos entre local e global, centro e periferia e a capacidade das culturas de se repensarem diante dos enfrentamentos que tais relações lhes provocam.

Permeada por questões políticas, sociais, de classe, gênero e também de ordens subjetivas, a análise finaliza-se por meio da observação do estudo de caso das ações promovidas pelo Instituto Proeza, uma organização não governamental, localizada na Cidade Satélite do Distrito Federal: Recanto da Emas.

A proposta do Instituto, que promove o ensino e produção da costura e do bordado, assim como a linha de pesquisa deste trabalho, busca expandir algumas concepções já naturalizadas. Para tanto, propõe-se a observação das mudanças históricas das narrativas desse saber, com o propósito de fornecer as chaves de compreensão para superar as distâncias comumente estabelecidas entre arte, artesanato, arte popular, folclore, ofícios e trabalhos manuais, bem como de outras produções consideradas à margem da chamada cultura erudita.

A conclusão, realizada através da exposição de relatos e fotos, exemplifica como o ensino e a produção do bordado pode ser um canal interessante de valorização, inserção no mercado de trabalho e empoderamento do indivíduo. Além disso, abre caminho para a proposição de novos projetos que utilizem esse fazer ancestral como instrumento artístico e pedagógico.

I. O BORDADO E SUAS APLICAÇÕES ARTÍSTICAS, UTILITÁRIAS E DIDÁTICO/PEDAGÓGICAS

1.1 Origens e aplicações do bordado na Cultura Visual: Artesanato, design, moda, produtos utilitários e artes

Ferreira Gullar afirma, na apresentação do livro *Artêxtil*¹, de Rita Cáurio (1985), que o ofício de tecer emergiu na história como uma linguagem subsidiária à pictórica, apresentada pela pintura, e assim as diferencia:

A pintura é, na sua origem, uma arte de representação; a arte têxtil não: quando o homem fez o primeiro palmo de tecido, criou uma coisa nova, um corpo novo no mundo – e uma relação espacial nova. Na verdade, criou o plano que seria mais tarde o suporte da tapeçaria (CÁURIO, 1985, p.7).

A costura pode ser considerada a gênese do surgimento do bordado. Datada na pré-história, possuía o objetivo funcional de unir peles. A história do bordado, por sua vez, vem de longos anos e tem sua origem no ponto cruz, cujos registros históricos remontam também à pré-história: os seres humanos ainda moravam em cavernas e o ponto cruz era usado na costura das vestes, feitas de peles de animais. As agulhas estruturadas de ossos tinham linhas de tripas de animais ou fibras vegetais (REBOUÇAS, 2009)². Com o tempo, incorporaram-se elementos adicionais a sua materialidade e posteriormente ganhou a qualidade de adorno, ampliando sua carga semântica e também utilitária. Durante a Idade Antiga, adquire maior complexidade como elemento ornamental.

Segundo Cáurio, a arte têxtil vem sendo produzida há milênios por povos distintos e distantes entre si, como os egípcios, os peruanos e os chineses. Segundo Houdelier (2005) o povo babilônico tem o crédito histórico de ter sido o primeiro a desenvolver essa técnica, logo superado em reputação pelos egípcios.

Importantes registros escritos relatam sua existência, como passagens do Antigo Testamento, que descrevem sua circulação entre oriente e ocidente, e a poesia de Homero, que relata os bordados de Helena e Andrômaca, nos quais as princesas documentaram episódios da guerra de Tróia. O sexo feminino aparece representado na figura da tecelã, aquela que constrói

¹ Nesse livro, a autora lança mão do termo “*Artêxtil*”, pois “não se encontra disponível algo que englobe toda e qualquer criação com os fios ou fibras de qualquer espécie, em qualquer tipo de técnica” (1985, p.9). É com esse título que ela descreve a história da tecelagem.

² A autora ainda ressalta que existem relatos de que o bordado seja tão antigo quanto a humanidade e que o bordado com aplicações já era apreciado pelos seres humanos há 30 mil a.C. Várias técnicas da arte dos bordados surgiram no Oriente Médio.

telas, reata e data os fios da vida. O fio aparece, desse modo, como condição de ligação, de condução e de transferência.

Propagado pela Europa, o bordado é comparado à pintura por suas qualidades estéticas. Na Idade Média, ele estabelece uma estreita ligação com a igreja católica; abadias e mosteiros tornaram-se verdadeiras oficinas de artesanato. Nesse período, ele se situa como uma atividade doméstica executada em maior parte por mulheres, o que não necessariamente exclui a produção masculina. Já na Idade Moderna, o bordado é apontado como indicador social, sendo ostentado pelas classes mais abastadas.

No continente americano, foi criada uma produção extremamente vasta contemplada pela diversidade de pontos e técnicas das manufaturas pré-colombianas e as originárias dos povos ameríndios brasileiros. Estes são nossos artistas maiores, particularmente atuantes no domínio têxtil, e devem ser considerados para evitar a generalização que insere estas artes como parte de um saber fazer “importado” pelo colonizador.

No Brasil, o bordado foi inserido em grande parte pelos portugueses. Sua imposição sobreposta à cultura local corrobora uma estratégia de dominação. Segundo Laraia (1986), o ser humano é o resultado do meio cultural em que foi socializado, herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam. Em suas palavras,

Não resta dúvida que grande parte dos padrões culturais de um dado sistema não foram criados por um processo autóctone, foram copiados de outros sistemas culturais. A esses empréstimos culturais a antropologia denomina difusão. Os antropólogos estão convencidos de que, sem a difusão, não seria possível o grande desenvolvimento atual da humanidade (LARAIA, 1986, p. 105).

Por sua natureza oral, não escrita, o ensino das técnicas têxteis contraria a dinâmica das chamadas tradições “puras” e os elementos ancestrais, em alguma medida, são assimilados à considerada sabedoria erudita. Produtos *híbridos*³ nascem dessa relação, formando uma artesanaria tradicional brasileira, caracterizada pela combinação de técnicas europeias, indígenas e africanas.

Já no final do séc. XIX, houve uma revalorização dos suportes têxteis pelos movimentos *Art Nouveaux* (francês, austríaco, alemão e italiano) e, especialmente, pelo movimento *Arts and Crafts* ou Artes e Ofícios, na Inglaterra.

Ao fazer a crítica da sociedade capitalista, sobretudo da alienação que ela engendra quando afasta o trabalhador da concepção, privando-o de uma visão completa sobre o

³ Esta questão é amplamente analisada nos estudos de Nestor Garcia Canclini.

processo de produção dos objetos, William Morris propôs a retomada dos métodos tradicionais e artesanais, pois neles o trabalhador participava de todas as etapas da produção (SIMIONI, 2010, p.5).

O artesanato criativo surge como alternativa à mecanização e à produção em massa decorrente da Revolução Industrial. A industrialização acelerada gerou um movimento de reação que pretendia retomar o valor do fazer manual, da marca do artesão e a qualidade de acabamento em contrapartida ao excesso de produtos industrializados que invadiu o mercado europeu da época.

No início do século XX, a criação da escola Bauhaus trouxe consigo uma vontade de unir a arte e o artesanato em torno da criação de objetos que aliassem beleza e funcionalidade. O pensamento vanguardista europeu, por sua vez, revisou e redefiniu o seu fazer nas artes plásticas e, ao romper com a rigidez dos cânones, permitiu a incorporação de uma infinidade de novas técnicas e materiais. A abertura no processo criativo conquistada nessa época foi e continua sendo desfrutada na contemporaneidade.

O desdobramento das experiências modernistas reflete na produção da arte contemporânea brasileira, que expandiu imensamente seu campo de trabalho reincorporando o bordado tanto como tema de discussão quanto como técnica de elaboração de imagem. Podemos citar artistas como: Arthur Bispo do Rosário, Leonilson, Lia Menna Barreto e Letícia Parente, entre tantos outros artistas⁴. Suas criações artísticas reinventam o erudito e o popular, incorporam práticas de tradição cultural não hegemônica e dialogam com o cotidiano numa profusão que não cessa de gerar novos sentidos.

Tadeu Chiarelli constata, na arte brasileira dos anos 80-90, uma nova atitude dos artistas em seu processo – isso como reflexo de influências nacionais (Neoconcretismo) e internacionais (Pós-minimal). Ele vê a incorporação das práticas de tradição cultural não hegemônica (costura, cestaria, marcenaria) como um dos reflexos dessa nova atitude (BAHIA, 2002 apud CHIARELLI, 1997, p.8).

⁴ Sazonal ou constitutivamente muitos outros artistas utilizaram o bordado em seus trabalhos: Noberto Nicola, Mimi Sardinha, Edith Derdyk, Zovávia Betiol, Rosana Paulino, Lenora de Barros, Karen Dolores, Adriana Varejão, Leda Catunda, Clara Nogueira, Christus Nobrega, Luiza Romão, Ernesto Neto, Genaro de Carvalho, entre tantos outros. A lista é grande e composta por artistas de distintas gerações e propósitos poéticos distintos.

1.2 O papel das Instituições Artísticas na construção de narrativas hegemônicas e a relação do bordado com os saberes populares

Na tradição ocidental, as artes aplicadas ocupam um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte enquanto disciplina. Os estudos de Vasari, em pleno Renascimento, apontam a afirmação da atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, postura reiterada pelos estudos clássicos de Johann Joachim Winckelmann, no século XVIII.

As consideradas “belas artes” seriam aquelas baseadas no *disegno*: a pintura, a escultura e a gravura⁵ interpretadas como atividades concebidas no cérebro e executadas pelas mãos. Seriam, assim, fruto da ação mental, distanciadas da modalidade de produção que se caracteriza pela criação de objetos, de peças úteis aos seres humanos em sua vida diária e de execução essencialmente artesanal.

Sendo assim, de maneira simplista, o termo que nomina um componente essencial da cultura popular brasileira adquire desde a sua origem sentido pejorativo quando comparado a uma arte erudita.

O preconceito contra o “artesanato” - tantas vezes usado para designar algo sem valor, diante dos valores absolutos da Arte com A maiúsculo, certamente reflete uma visão da sociedade que desvaloriza o que vem das camadas subalternas e reconhece previamente a produção da elite (BORGES, 2011, p. 22-24).

O conceito de “popular” está, ainda, vinculado a uma produção que foge dos padrões cultos ou assimilados na narrativa da história da arte e do sistema museal convencionais. É aquela, muitas vezes, protagonizada por grupos historicamente excluídos e considerados inferiores socialmente e que, por isso, possuem menor visibilidade e valorização. São exemplos as culturas africanas, tribos ameríndias, camponeses, operários, mulheres, homens “incultos” e habitantes das regiões periféricas, que enfrentam certa dificuldade de reconhecimento acadêmico e mercadológico.

⁵ As prováveis origens da xilogravura remetem à cultura oriental, acredita-se que ela seja praticada pelos chineses desde o século VI. Na Europa, sua história cruza-se com o nascimento da imprensa. Em meados de 1500 passa a ser considerada ultrapassada para esse fim e ganha cada vez mais autonomia artística. Para os grandes artistas do renascimento, que queriam mostrar domínio do detalhe e seus poderes de observação, ela não mostrava-se completamente adequada, por ser considerada rudimentar, e começa a ser substituída pela calcografia para alcançar efeitos mais sutis e resultados mais realistas. No Brasil, a xilogravura possui uma estreita relação com a cultura popular, por ser a técnica utilizada para ilustrar a literatura de cordel nordestina.

A concepção hierárquica, em que se comparam as obras que bebem da fonte erudita – por pretensiosamente tratar sobre temas universais – com aquelas de temáticas regionais e populares, pode ser arriscada. A diversidade deve ser encarada como um atributo de enriquecimento cultural, pois a identificação com algo particular tido como partilhado por todos nem sempre existe. Definir padrões, generalizações e essencialismos pode ser perigoso, já que a cultura está sempre se transformando e nunca será uma só.

As instituições, por vezes, assumem e transmitem a incapacidade de compreender o diferente e refletem sociedades intolerantes. Como foi pontuado no texto de José Márcio Barros, “ora a tradição revela a incapacidade cultural de conceber o Outro, ora a vontade de dominá-lo” (2007, p.4). Também Ana Beatriz Bahia reflete sobre essa questão, afirmando que “as distinções entre padrões de arte erudita e ‘popular’ não são tão claras assim. Determinadas questões estão em constante trânsito entre uma e outra tradição artística - variando por épocas, de acordo com o contexto sociocultural” (BAHIA, 2002, p.7).

Segundo Emerson Dionísio, em seu texto “O Patrimônio e as diferentes Histórias da Arte”, “a convivência entre a arte considerada de matrizes populares e arte contemporânea é um ponto de evidente tensão dentro das coleções de arte marcadas pela heterogeneidade e formadas desde os anos de 1960” (DIONISIO, 2013, p.3) As narrativas da história da arte e das instituições carregam consigo concepções e discursos que são construções históricas, políticas, sociais, econômicas, ideológicas, estéticas e culturais. Surge, então, a necessidade de aliar práticas curatoriais, museais e políticas públicas para construir novas reflexões sobre as relações entre “arte popular” e a “arte de elite”. É nesse sentido que

As condições históricas dessa tensão têm operado em acervos públicos de arte, de modo a nos mostrar diferentes políticas de conservação e comunicação e apresentando-nos propostas distintas que, ora segregam, ora emancipam como arte atualizada (OLIVEIRA, 2010, p.82).

Sobre os processos de legitimação patrimonial e seus agentes, algumas ponderações podem ser realizadas, como o fato de nem tudo se transformar em Patrimônio Histórico e Cultural. Sendo assim, quais seriam os critérios para definir o que é ou não importante? Como acontece, por exemplo, para que a produção dos indígenas, seja resguardada, já que não são pessoas físicas que usualmente fazem essa escolha? E como isso se processa, já que esses grupos fogem aos moldes de organização social eurocêntrica?

Outras questões podem ser levantadas: quais são as razões para que os bordados não sofram da alquimia operada pelos campos artísticos, mediante a qual deixariam de ser comuns e tornar-se-iam valorizados objetos envoltos em uma aura artística? Qual é a dificuldade

histórica enfrentada pelos meios têxteis para se libertarem do rótulo de produção menor, manual, artesanal?

A apuração do que é considerado Patrimônio acontece geralmente por grupos que representam um discurso hegemônico e perpetuam uma narrativa de poder, pois decidem o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Nessa dinâmica, a elite é historicamente privilegiada e, por isso, há a importância de mobilizar e organizar a comunidade e grupos sociais para que também sejam evidenciados os mais fragilizados pelo sistema e o que os representa enquanto patrimônio material e imaterial.

Nestor Canclini (1990) apresenta o conceito de hibridação como um desses “termos detonantes” que “quando irrompe com força, desloca outros e exige reformulá-los”. Canclini descreve como as teorias sobre as culturas híbridas mudaram o formato do pensamento sobre “identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores de conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global” (1990, p.17).

A mudança de paradigma do objeto artístico na história da arte convencional, legitimadora e classificadora, é tratada pelo autor Hans Belting e apresentada em seu livro “O fim da História da Arte de 1995, o fim do modelo tradicional”. Abordando mudanças de fronteiras formais e conceituais, o autor sugere que as narrativas sejam traçadas, a partir da própria obra de arte. Marcel Duchamp⁶ e seus *ready mades* tornam-se emblemáticos quando a apropriação de objetos funcionais cotidianos e a sua ressignificação são propostas, seguidos por conjecturas da Arte Pop estadunidense da década de 1960, na qual Andy Warhol explorou em novas relações que aproximavam a arte e o cotidiano. A crítica institucional à própria história da arte abre caminho para a criação de novas linguagens e formulações artísticas.

Problematizar as relações entre os objetos e o seu lugar de exposição por meio de obras que se configuram como instalações, *site-specific* e *in situ* contribui de forma significativa para o questionamento da ideologia implícita de um espaço expositivo neutro como era o “cubo branco” dos museus modernos, e a sacralização da arte advinda do modelo tradicional. Ao longo do último século, grandes museus e centros culturais passaram a preocupar-se não apenas com a exposição e conservação das obras, mas como transformar mostras artísticas em produções culturais específicas, redesenhadas para repensar a maneira de comunicar alguma intencionalidade ideológica por meio das relações entre objetos e outros artefatos e pela organização e conexões feitas entre estes.

⁶ Danto, em seu célebre livro *Após o fim da arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*, investiga a significação artística e filosófica, por um lado, da independência diante da história e, por outro, do caráter radicalmente livre e reflexivo, da arte a partir, sobretudo, da década de sessenta do século passado.

Lélia Coelho Frota afirma que a descoberta das artes populares no Brasil “é consequência de um processo histórico cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife iniciados naquela cidade em 1923” (*apud* OLIVEIRA, 2014, p.133). Há, nesses dois movimentos, a busca pela redefinição da identidade brasileira em prol das populações não assistidas.

Essa intencionalidade vai ser posteriormente revisada na estética do Neoconcretismo da década de 1960, principalmente na obra de Hélio Oiticica, que alia a estética popular às novas linguagens contemporâneas.

Toda tradição europeia foi “diluída” em solo brasileiro de maneira a ser “digerida” rapidamente (já que isto ocorreu para suprir as necessidades da corte). Se dentro dos padrões europeus essa mescla pode ter resultado em uma “erudição precária”, “tupiniquim” que absorveu conteúdos da cultura popular, para os padrões brasileiros permitiu o despertar de uma arte questionadora e autêntica se autodeclarou no Modernismo e eclodiu aproximadamente cento e quarenta anos após a implantação da Missão Artística Francesa, “sintonizada” e até “à frente” da pesquisa plástica em nível mundial, citando-se as obras de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark (BAMONTE, 2008, p. 291).

Segundo Chiarelli (1997), a arte brasileira foi dividida em dois grupos: um próximo à produção erudita e herdeiro da arte europeia e outro decorrente de manifestações e segmentos marginalizados socialmente com a contribuição de diversas culturas.

A cultura brasileira delineou-se espontânea, resultado de uma mistura de negros, indígenas e uma mescla de representantes europeus. A arte erudita foi implantada no país somente no século XIX com a “Missão Artística Francesa”, somando-se à produção anterior de influência indígena, ancestral, e a todas as outras inseridas pela variedade de povos que conviviam no Brasil.

Como o grupo vinculada à arte erudita foi instituído no século XIX, o grupo de caráter mais popular, apesar de marginalizado, já estava consolidada no país e tornou-se a base da arte erudita. A atividade artística, manual exercida por escravos ou libertos e por isto também considerada “um assunto de negros”, integrou a principal corrente da arte brasileira. Esta, apesar de pretender-se branca e masculina, absorveu a cultura de outras camadas (uma cultura não-dominante), além de ser construída por uma significativa participação do sexo feminino (BAMONTE, 2008, p. 289).

Chiarelli (1997) entende a produção artística brasileira da década de 1980 pelo viés de uma visualidade menos “colonizada”, na qual repertórios de artistas que abordam a cultura de massa e a popular em suas obras tem vocação para transcender o suporte bidimensional tradicional e erudito da tela.

O autor define como “inteligência artesanal” a forma como uma geração de criadores dedicada a pesquisas formais agem a partir da própria estrutura dos objetos e de sua materialidade pulsante. Há interesse em estudar todo o processo criativo, e não somente a obra acabada, pois o resultado, que nem sempre é necessariamente o esperado, é algo que se tinha consciência de que era buscado e, nesse caminho, a procura é relevante.

Essa hibridação se solidifica na “criatividade individual e coletiva” (CANCLINI, 1990), buscando “reconverter” a tradição para a coexistência com novas condições de produção e linguagens. Na introdução de seu livro Cattani, descreve que:

Na arte contemporânea são inúmeros os cruzamentos produtores de novos sentidos entre linguagens, procedimentos e processos criativos, relações espaço temporais, formas, suportes, objetos e elementos diversos constituintes das obras, e até mesmo entre os processos de instauração das mesmas (CATTANI, 2007, p. 11).

O próprio conceito de mestiçagem aborda o fato de os elementos, ao se fundirem, acolherem influências diversas em processo constante de absorção e transformação. É o caos construtivo em uma obra em permanente estado de questionamento, de dúvidas e conexões no processo produtivo.

Atualmente, influenciados pelo modelo capitalista e pela indústria cultural, acessamos obras de arte através dos discursos criados sobre elas. Vestígios, apropriações, catálogos, novas tecnologia e ferramentas pelas quais elas circulam fazem com que a sua fruição, a partir desse movimento, seja mais importante que o próprio sentido de origem da mesma.

A investigação se faz, atualmente, a partir das estruturas, processos e resultados da coexistência de uma arte têxtil tradicional ligada a uma herança e uma produção contemporânea com características transformadoras. A criação de novos artefatos com seus designs aplicados a objetos utilitários, decorativos, artísticos e de moda utilizam também códigos do passado e, desse modo, o contemporâneo se assimila ao tradicional. Cattani afirma que “no momento contemporâneo, constata-se que a arte é campo de experimentação, no qual, todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis” (2007, p. 25).

1.3 O bordado na esfera doméstica e suas implicações: questões de gênero na produção têxtil

A história do mundo ocidental foi escrita por homens, aqueles com acesso privilegiado à leitura, à escrita, à educação e ao conhecimento por muitos séculos. A eles foi conferido o sentido da razão e dado a liberdade de gerirem seus corpos, vidas e a coletividade. As mulheres foram excluídas de vários contextos; seu reconhecimento e participação na esfera social durante muito tempo foi negada.

A elas foi destinado o estigma de maternal, frágil, sentimental e recaiu o domínio e a responsabilidade do ambiente doméstico. Segundo os estudos de Roque de Barros Laraia (1986) sobre o determinismo biológico, a verificação de qualquer sistema de divisão sexual do trabalho mostra que ele é determinado culturalmente e não em função de uma racionalidade biológica. Porém, o papel da mulher na sociedade contemporânea ainda é amplamente ditado pela imposição da obediência e submissão que alimenta o patriarcado.

Apontadas por Reis (2008), as questões de gênero são definidas por aspectos biológicos, psicológicos e sociais e se configuram culturalmente de diferentes modos em diferentes períodos históricos. Os estereótipos sexuais são reproduzidos por concepções pessoais sobre o feminino e o masculino e as famílias, tendo por base o padrão sexista, direcionam a educação das crianças em função desses padrões de gênero. Esses valores são transmitidos e conservados como regras rígidas, tidas como imutáveis, sobretudo pelas normas impostas pelas doutrinas religiosas cristãs.

A cultura tem a função de transmitir e conservar valores. Concepções dualistas internalizam os estereótipos e, quando estes são negativos ou depreciativos, incorporam também o sentimento de inferioridade. Como uma verdade natural e incontestável, a cultura impõe costumes que possuem códigos e regras rígidas, configurando-se como mitos que expressam características tidas como inatas e imutáveis, quando, na verdade, são adquiridas culturalmente por meio da educação.

Vaitsman (1994) comenta que a sociedade ocidental capitalista, no primeiro momento da era industrial, separou as atividades como sendo produtivas, quando envolviam o trabalho remunerado, e improdutivas, quando envolviam o trabalho doméstico. Essa observação aponta reflexões sobre o papel social direcionado às mulheres, já que estas sempre trabalharam, mas nem sempre exerceram profissões. No caso do bordado e da costura não é diferente; essas técnicas são poucos valorizadas quando relacionadas à esfera doméstica, feminina e mais ainda num contexto periférico.

A produção do Enxoval, ritual de um passado recente no Brasil, carrega a narrativa matriarcal de um legado oral de saberes e fazeres compartilhados em gestos repetidos. Nele, a preparação para a vida conjugal e a maternidade atribui aos objetos mais que um valor financeiro, mas um caráter afetivo, nostálgico e de memória. Essa tradição possui uma potente simbologia na construção feminina de identidade de gênero.

A sua aprendizagem ampara formas estereotipadas de comportamento, como o da moça prendada pronta para casar, quase como se essa fosse a única conquista que ela pudesse almejar. Porém, a importância das matriarcas bordadeiras e artesãs consiste também na preservação de um reconhecimento e respeito por essas guardiãs dos saberes populares que tanto auxiliam a desenvolver um tipo de percepção visual, gosto pelos detalhes e ornamentos nas mulheres que têm acesso a esse ofício.

Os bordados são historicamente subalternizados enquanto elemento artístico, mas assumem, recorrentemente, um importante papel dentro das relações de alfabetismo visual fora dos meios convencionais. As memórias, vestígios presentes nessas práticas, envolvem afeto e prazer e, desse modo, configuram mais que executar um ofício como fonte financeira.

(...) a desvalorização que as obras de arte realizadas em suportes têxteis sofreram ao longo do tempo vincula-se, inextricavelmente, a um outro fenômeno que transcende questões estilísticas, colocando-se em um terreno mais amplo, de injunções políticas e de hierarquias construídas socialmente, a saber, o de sua feminização (SIMONI, 2010, p. 3).

A hierarquia na história da arte alocou a produção feminina como inferior, tão inferior ao ponto de não merecer espaço nos livros. Até hoje, são poucas as artistas devidamente reconhecidas. No Brasil, esse paradigma começa a se transformar apenas no início do século XX, durante o Modernismo Brasileiro, o que indica a importância de conscientização sobre essa realidade e do esforço pela recuperação histórica dessas figuras.

As brasileiras como Anitta Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Lygia Clark foram reconhecidas como artistas, desenvolvendo uma arte inovadora e mais livre dos cânones acadêmicos. Isto ocorreu principalmente por possuírem uma posição privilegiada financeiramente não necessitando da venda de suas obras, algo que também pode ser observado nos artistas nativos e imigrantes que exerciam outras atividades profissionais, dedicando-se à arte de maneira secundária. Com isso foi estabelecida uma relação amadora com a arte, permitindo-lhe uma apropriação de muitas especificidades do universo feminino na arte brasileira (BAMONTE, 2008, p. 291).

A arte erudita produzida no Brasil desenvolveu-se dentro de moldes acadêmicos. O padrão estabelecido vincula as artes visuais a um perfil europeu, no qual a perspectiva

apresentada é a de homens, geralmente brancos. Para a mulher, durante muito tempo, restou apenas o papel de musa inspiradora e modelo: corpos e imaginários femininos foram historicamente representados sobre óticas masculinas, mas a elas foi negado o acesso aos estudos de modelo vivo em nome do pudor e, em função disso, de realizar os gêneros artísticos considerados superiores, como a pintura de história ou os retratos.

As artes têxteis e, mais especificamente, de objetos que utilizam o bordado, foram historicamente associadas ao trabalho feminino. Em parte, isso se explica pelo fato de as artistas terem sido excluídas das Academias de Belas Artes. Simoni (2010) aborda o fato de tais modalidades terem sido, aos poucos, feminizadas e, em decorrência disso, consideradas inferiores na hierarquia de gêneros artísticos, pois associadas às práticas artísticas de mulheres.

Os sentidos dos objetos e a atribuição de gênero a eles deve ser entendida como resultado da prática social. O bordado, visto como uma arte feminina por excelência, seria adequado a esse sexo por sua graça, encanto e domesticidade, fazendo com que as artes têxteis carregassem consigo o estigma de amadorismo.

Com isso, estavam aptas apenas a criarem o que então convencionou denominar de gêneros “menores”, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados (SIMONI, 2010, p. 5).

A divisão de trabalho não cessou de ocorrer dentro dos circuitos modernistas. A Bauhaus, emblemática escola de artes, arquitetura e design, com seus princípios revolucionários, alterou pouco a mudança nas relações de gênero. A escola reiterava a tradição histórica de associação entre os meios têxteis e práticas artesanais à mão-de-obra feminina, um trabalho de caráter mais alienado do que propriamente inventivo.

A espécie humana se diferencia anatômica e fisiologicamente através do dimorfismo sexual, mas é falso que as diferenças de comportamento existentes entre pessoas de sexos diferentes sejam determinadas biologicamente. A antropologia tem demonstrado que muitas atividades atribuídas às mulheres em uma cultura podem ser atribuídas aos homens em outra (LARAIA, 1986, p. 19).

Walter Gropius, fundador da escola, assustou-se com a quantidade de mulheres ansiosas por ingressarem na instituição. Em poucos meses estabeleceu-se que elas seriam aceitas, preferencialmente, nos ateliês de cerâmica e de tecelagem. Para Simoni (2010), as mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursarem os ateliês mais importantes, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, o menos prestigiado, foi frequentado quase exclusivamente pelo sexo feminino:

(...) há muitos casos de grupos de vanguarda em que foi considerado *artista* somente aquele que desenhava a produção, enquanto os executores continuaram ter seus nomes pouco mencionados, sendo comumente negligenciados pela história da arte. Seria interessante pensarmos nas muitas “artistas colaboradoras” presentes nas notas de rodapé da história da arte. Tais como a esposa e a irmã de Morris, que fabricavam os tapetes que ele desenhava, e cujos nomes são praticamente desconhecidos, ou Charlotte Perriand, parceira de Le Corbusier nas decorações de seus edifícios, figura ofuscada pela fama do arquiteto, o quem se atribuem muitas de suas criações; e ainda Elise Djo-Bourgeois, esposa do arquiteto Djo-Bourgeois, colaboradora nos conjuntos decorativos e responsável pela parte têxtil, mas raramente nomeada. É exatamente o que ocorre no Brasil com Regina Graz, esposa de John Graz, companheira nos projetos de decoração do marido, responsável pela parte têxtil, porém classificada, geralmente, como “executora”, enquanto ele consta como “designer” (SIMONI, 2010, p. 6).

Na década de 1970, influenciada pelo advento do feminismo, a artista americana Mirian Schapiro foi pioneira no questionamento do cânon que integra as obras têxteis às produções essencialmente femininas. Critica as noções tradicionais de “docilidade” relacionada ao espírito feminino, amplamente disseminada em nossa cultura, seja no senso-comum ou na própria tradição artística culta.

Inventou obras com intuito de criticar as falas, os silêncios, as omissões e os preconceitos da história da arte que, por séculos, negligenciou os trabalhos femininos. Em “Anonymos Was a Woman”, Shapiro escolheu uma série de modalidades tradicionalmente consideradas inferiores, por serem supostamente “femininas” e “domésticas”, tais como as toalhas de mesa, guardanapos e pequenos tecidos bordados, retirou-as de seus contextos apartados e inferiorizados, e exibiu-as como objetos artísticos (SIMONI, 2010, p. 10).

Um dos elementos decisivos de legitimação de um artefato enquanto obra de arte é quando este está assinado, ou seja, é fruto de um consentimento do sistema artístico que o admite como tal. Esse local de visibilidade foi durante muito tempo e ainda é personificado majoritariamente por homens e escrito a partir de uma história da arte machista e elitista, pautada em relações de poder e também influenciadas pela ótica capitalista.

No próximo capítulo, será abordada a produção de artistas que se dedicaram ao bordado, introduzindo-os em seus trabalhos, ora de modo consciente, ora de modo contingente. Tais artistas funcionaram em nossa pesquisa como modelos (*exempla*, no sentido latino do termo) interpretativos para avaliar e demonstrar a sobrevivência de tal técnica na contemporaneidade para além dos preceitos e preconceitos de raça, gênero e classe social.

II. OS USOS DO BORDADO: A ARTE CONTEMPORÂNEA ENQUANTO AÇÃO E TRADIÇÃO.

2.1 Arthur Bispo do Rosário: A perspectiva da obra consagrada de um artista de formação fora dos meios da educação formal em artes.

Bispo do Rosário possui um percurso pessoal, extraordinário e original. Ele nunca se considerou um artista e sua jornada poética de reconstrução do mundo era, para ele, uma “missão”. Figura periférica, foi um homem negro que exerceu as profissões de marinheiro, pugilista, lavador de ônibus e guarda-costas antes de ser descoberto e consagrado como artista plástico (CLAUS, 2006).

Viveu recluso por volta de cinquenta anos na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. Arthur Bispo do Rosário, que após um surto psicótico em 22 de dezembro de 1938 obteve o diagnóstico de esquizofrenia paranoide, acreditava ter visto Cristo descendo à terra, rodeado por uma corte de anjos azuis, e afirma ter recebido a missão de recriar o universo para apresentar a Deus no dia do Juízo Final.

Descoberta no início dos anos 1980, sua obra estabelece um diálogo entre arte e loucura e ganhou grande destaque nas artes plásticas do país e repercussão internacional. Segundo Morais (1990), ela é movida pela incessante busca da retomada da razão. Sob a influência de delírios e alucinações, a luta pela reorganização do mundo e a ressignificação de sua existência é o que incita uma produção espontânea, devota e subjetiva.

Mesmo vivendo em um espaço restrito, quase sem comunicação com o mundo exterior nem acesso a estudos acadêmicos ou à formação em artes, o artista criou mecanismos em sua malha intelectual e produziu por volta de mil peças com materiais retirados de seu cotidiano limitado. Para serem realizados os seus bordados, ele desfazia vestimentas e tecidos para obter matéria prima.

Seus trabalhos diversificam-se entre justaposições de objetos e bordados. Nos primeiros, são usados, geralmente, utensílios do cotidiano da Colônia, como canecas de alumínio, botões, colheres, madeira de caixas de fruta, garrafas de plástico, calçados; e materiais comprados por ele ou pessoas amigas. Já nos que trabalha mais propriamente os bordados, ele aproveita os elementos disponíveis, como lençóis ou roupas. Consegue os fios desfiação os tecidos já existentes.

Figura 1 - Arthur Bispo do Rosário. Manto para falar com Deus no dia do juízo final



Disponível em: <<https://bit.ly/2Aliblg>> Acesso em: 21 de Nov. de 2018.

O manto remete à um arquétipo social da imitação de uma peça do vestuário da nobreza através de elementos simbólicos de ostentação como dragonas, bordados, condecorações. Ele possui a aparência de roupa de um rei ou general do exército real, mas também de indumentárias utilizadas em rituais místicos religiosos de povos tradicionais.

Segundo Gullar (2003), o que temos aqui é a apropriação pelo artista de um objeto-símbolo que a seus olhos traduz riqueza, beleza, nobreza. Vista desse ângulo, esta obra de Bispo do Rosário é, como expressão artística, uma manifestação surpreendente por sua originalidade e força semântica.

Bispo faz também estandartes, fardões, faixas de miss, fichários, entre outros, nos quais borda desenhos, nomes de pessoas e lugares, frases com respeito a notícias de jornal ou episódios bíblicos, reunindo-os em uma espécie de cartografia.

Entretanto, o interesse na obra de Bispo reside no conjunto da produção com o seu método de trabalho, que consiste em uma metáfora romântica sobre ser artista: ele, no interior de sua cela, desfiava seus uniformes de interno para obter fios azuis desbotados com os quais bordava sua cartografia, mumificava os objetos do seu cotidiano. O artista desnuda-se, despoja-se para dar existência à obra, assinalando a transitoriedade do corpo em oposição à permanência do trabalho (MESQUITA, 1989, p. 122).

Figura 2 - Arthur Bispo do Rosário. Eu preciso dessas palavras escritas (Detalhe)



Disponível em: <<https://bit.ly/2AMfPUj>> Acesso: 21 de 2018.

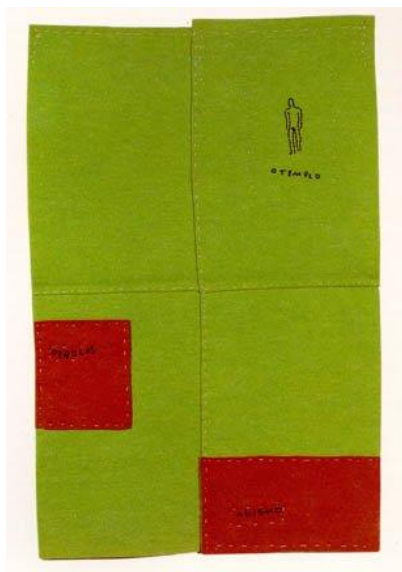
Bispo foi alvo da limpeza social da época, escapou da lobotomia e sobreviveu apesar de todos os preconceitos. A originalidade que reveste seu trabalho é fruto de vários fatores, entre eles a ausência de formação acadêmica, a sua não relação com tempo cronológico, a falta de convívio social e a escassez de matéria prima especializada. Na solidão de seu ser reside a sua determinação que transcende, materializada na sua obra de valor universal. Bispo é um artista pleno, encarcerado por ser diferente.

2.2 José Leonilson: A técnica do bordado enquanto possibilidade poética para a discussão sobre identidade de gênero e suas ambiguidades.

A técnica do bordado é utilizada na fértil produção de José Leonilson, que apresenta visões sobre o masculino e o feminino por um viés autobiográfico e singular. A abordagem de temáticas sensíveis, como a morte, o corpo, as crenças e os desejos, parte pelo viés de uma experiência individual que transgride antagonismos, tabus e senso-comuns.

Leonilson nasceu em uma família nordestina e católica. Segundo Ivo Mesquita, em uma reportagem realizada para a Folha de São Paulo no dia 11 de Junho de 2003, o artista trouxe de volta a questão da identidade do contador de histórias, que o curador aponta ser uma referência bastante atual. Sua obra explora cores que remetem a uma artesanania popular, é preenchida por uma iconografia religiosa e também influenciada pela literatura de cordel.

Figura 3 – Leonilson. O Templo (1993).



Disponível em: < <http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm> > Acesso em: 21 de Nov. 2018.

O artista faleceu prematuramente aos 36 anos, em São Paulo, no ano de 1993, em decorrência do vírus da AIDS. As narrativas em suas obras têm uma singeleza que flerta com a solidão de alguém que busca entender o seu lugar no mundo. Como na frase dita por Kandisky, “A forma é a expressão exterior do conteúdo interior”, Leonilson produz arte para relatar as influências de uma criação em uma “família tradicional”, mas também sua relação de pertencimento a um grupo estigmatizado pela doença e a homossexualidade.

Influenciado por universos muitas vezes vistos como antitéticos, em sua obra eles se fundem e se complementam. Ao realizar o fazer do bordado, tido como feminino, certas ambiguidades transformam-se em suas maiores potências. Lisette Lagnado, autora do livro *Leonilson: são tantas as verdades* e curadora de sua exposição retrospectiva de 1995, nos diz que “Leonilson, discípulo de um ideal romântico malgrado foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos de desejo”.

Leonilson comenta: “Uma das características dos meus trabalhos é a ambiguidade. A gente falou de sexualidade na semana passada. Eu dizia que meus trabalhos eram meio *gays*, assim, mas não é isso. Acho que eles são ambíguos mesmo. Por exemplo, eu trabalho com a delicadeza, uma costura, um bordado. Leda trabalha com aqueles colchões, aqueles monstros. Isto é uma ambiguidade em relação a ela como mulher. Assim como os bordados revelam minha ambiguidade na minha relação como homem” (LAGNADO, 1998, p. 116).

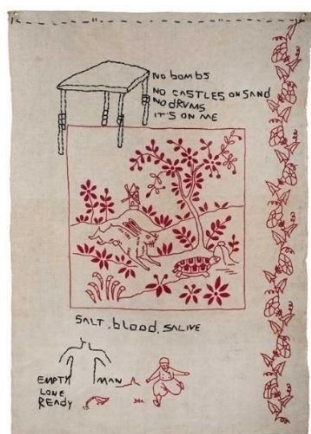
O estigma da ambiguidade, quando voltado a produção masculina da técnica do bordado, pode ser problematizado quando compreendido que a definição do que é feminino e

masculino é tida a partir de construções culturais e históricas⁷ e que essas fronteiras, quando questionadas mostram-se fluidas.

A antropóloga pioneira na defesa da influência da cultura sobre a constituição de gênero, Margareth Mead, pondera que na cultura ocidental, temos a necessidade de realizar escolhas ainda muito cedo, antes mesmo que tenhamos sido preparados para fazê-las com liberdade. A autora critica a padronização da personalidade de homens e mulheres como claramente complementares e opostos. E diz que, “se quisermos alcançar uma cultura mais rica em valores contrastantes, cumpre reconhecer toda a gama de potencialidades humanas e tecer assim uma estrutura social menos arbitrária, na qual cada dote humano encontrará lugar adequado” (MEADE, 2015, p. 305).

Infelizmente, concepções preconceituosas e ultrapassadas ainda são vastamente perpetuadas pelos mais variados meios de comunicação e instituições em nossa sociedade com a finalidade de privilegiar e marginalizar grupos específicos.

Figura 4 - Leonilson, Empty Man (1991).



Disponível em: <<https://www.as-coa.org/jos%C3%A9-leonilson-empty-man>> Acesso em: 21 de Nov. de 2018.

A obra do artista mostra-se exemplar quando aborda as ambivalências e contradições presentes no mundo por meio de uma ludicidade honesta que pode ser acessada pelo fruidor com facilidade. Essas características possibilitaram que seu trabalho já tenha sido escolha para exposições com um direcionamento curatorial voltado, inclusive, para o público infantil, o que indica uma inclinação do mundo da arte contemporânea pela dissolução de estereótipos através

⁷ Em Portugal, não se pode afirmar que essa atividade era exclusivamente feminina porque existiam homens em Lisboa, no século XVI, capacitados para bordar ou “broslar”, como lembra Silva (s/d). Segundo o autor, esse ofício exigia perícia e determinadas aptidões para ser executado, de tal modo que, por vezes, era necessária a obtenção de um diploma.

de obras com engajamentos favoráveis à busca por uma realidade mais sensível às diferenças e menos desiguais e preconceituosas.

Figura 5 - Gigante com flores (1992). Bordado sobre lençol de algodão. 220 x 210 cm.



Foto: Eduardo Ortega.

Uma possível leitura psicanalítica pode ser realizada a partir das imagens e palavras bordadas por Leonilson. Linhas que transitam pelas duas faces da “tela”; elementos que remetem ao mundo onírico que ora desaparecem, ora manifestam-se na materialidade de seus trabalhos; os limites não estão mais tão bem estabelecidos e podem ser subvertidos: dentro e fora, frente e verso, masculino e feminino, construídos quase como sonhos, aparentes e ocultos.

Membro do grupo de artistas denominados “Geração 80”⁸, foi o brasileiro pioneiro a retirar o chassi das pinturas, proposição que dessacraliza o suporte do objeto artístico tradicional. Através de novos meios, signos da arte contemporânea brasileira, as narrativas enviesadas, o corpo, a efemeridade da vida e a degradação física dos corpos, a sinceridade e o cinismo, a memória como condição de humanidade, são temáticas abordadas pelo artista, segundo a autora Kátia Canton (2001).

Sua trajetória artística de 10 anos deixou um legado que é classificado em 3 fases por Lagnado (1998): “Pinturas como prazer”; “Romantismo: anotações de viagem”; “Alegoria da

⁸ Diz Sandra Magger: "A nova arte reflete os novos caminhos da pintura da geração 80, distante da racionalidade da arte dos anos 70 - conceitual". Em outros termos, Frederico Morais indica direção semelhante:

"Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas ou políticas), que sonhavam em colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro (...). E, na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma". Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80-1984-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 26 de Nov. 2018.

doença”. Essa periodização, diz a autora, ajuda a elucidar o emaranhado de signos visuais e verbais integrantes do trabalho de Leonilson, evidenciando o extenso repertório. A última fase, de 1989 até a morte, é a considerada a mais profícua.

2.3 Rosana Paulino – O bordado, arma de denúncia e protagonismo dos marginalizados: mulheres, negras e periféricas.

Rosana Paulino, negra, paulista, proveniente de uma família de origem humilde, utiliza imagens fotográficas com cunho autobiográfico como ponto de partida para uma reflexão estética e social como estratégia de inserção da mulher negra nas artes visuais no Brasil, seja como artista ou como modelo retratada. Subverte, por meio de seus bordados, a ideologia vigente de um mundo artístico ocidental hierárquico e de domínio quase exclusivo de homens.

O gênero do retrato utilizado por Paulino em sua obra é considerado historicamente um instrumento de projeção social, registro e imortalização.

As mulheres retratadas até o século XVII eram nobres esposas de aristocratas, personalidades santificadas ou divindades pagãs, excetuando-se a pintura de gênero sob influência da Reforma Protestante, como por exemplo, as obras de Vermeer que retratava figuras anônimas até então, mas em todos os casos, as mulheres retratadas eram brancas (BAMONTE, 2008. p. 288).

Na obra da artista, as questões de raça e gênero são abordadas e, com elas, são apreendidas pela sociedade, no que tange a suas diferenças físicas, biológicas e sociais. São questionados os padrões de beleza e comportamento através de imagens agudas, incomodas, atordoantes, capazes de provocar amplas alterações de sentidos.

A artista apropria-se de objetos cotidianos, banais, elementos pouco valorizados e de domínio quase exclusivo de mulheres, alterando-os e tornando-os elementos de violência e repressão. Sua produção pode ser classificada por um viés da Arte Política, binômio este que pode ajudar a rever as relações de poder e discutir as forças que regem a circulação de signos e as formas de dominação vigente.

A partir da elaboração desse quadro genealógico de pertencimento a um grupo marginalizado, é possível observar a ressignificação de códigos que entrelaçam questões raciais, de classe social e também de gênero. Possibilita, também, discutir a circulação de discursos que atuam como forma de dominação e poder na sociedade brasileira e revela a continuidade e a permanência de conflitos.

As condições sociais e históricas que se repetem podem ser inferidas pela multiplicação dos rostos desgastados e desbotados sugerindo a continuidade de papéis subalternos no panteão dos heróis da história oficial e pelo escasso e tímido crochê que envolve, articula e fixa as personagens negras no universo do trabalho manual (JAREMTCHUCK, 2007, p. 91).

Figura 6 - Rosana Paulino. Parede da Memória (1994). Serigrafia em almofadas, 8 x 8 x 3 cm.



Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/tramas-de-rosana-paulino/>> Acesso em: 21 de Nov. de 2018.

A obra *Bastidores* (1997) é um conjunto de seis peças realizadas por xerox de fotografias transferidas para tecidos, emolduradas em suporte arredondado. As fotografias utilizadas são provenientes do álbum de família da artista. A sobreposição de costuras e suturas malfeitas, alinhaves agressivos, rústicos, propositalmente mal-acabados, sobre a boca, garganta, olhos e testa das imagens denunciam a condição social dos afrodescendentes no Brasil. Para Geraldo, (2017, p.136), “são bordados, como sutura, bocas, olhos e gargantas, signos da violência sofrida ainda hoje – muitas vezes doméstica –, impossibilitando o discurso, que inevitavelmente afirmaria sua condição de negra e mulher. Resta-lhe um corpo bruto, anulado dos sentidos e da linguagem”.

Figura 7 - Rosana Paulino. Série bastidores (1997). Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30cm.



Disponível em: <<https://bit.ly/2NQz9Dm>>. Acesso em: 21 de Nov. 2018.

Afasta-se a qualidade da delicadeza própria dos bordados e da costura e aproximam-se operações de agressividade de impedimento. Costuras e suturas malfeitas parecem agir sobre cortes profundos, resquícios das condições desumanas sofridas pelos escravos. Possibilita questionar lugares preestabelecidos para as diferenças sociais que incansavelmente são apresentadas como “o outro” nos códigos hegemônicos e ideológicos da cultura ocidental.

É importante lembrar que o Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão e nomear as lutas contra a opressão imposta pelo homem branco, cristão e pertencente da elite. Na obra de Paulino, são mulheres negras estampadas, amordaçadas, cegas, impedidas de ver, pensar, falar, ou de gritar, que a artista expõe.

Ao utilizar-se do bordado, dele retirado qualquer traço de delicadeza, de ressignificação, de meticulosidade e passividade tradicionalmente associada a uma suposta feminilidade essencial, Rosana Paulino subverte, ao mesmo tempo, os sentidos das imagens e dos discursos históricos sobre mulheres, por meio de um deslocamento de procedimentos da própria história da arte (SIMONI, 2010, p. 13).

A artista está inserida no que a pesquisadora Katia Canton (2001) em publicação em sua tese de doutorado chama de “Novíssima Arte Brasileira”.

Ao observar características presentes para a compreensão e o estudo da obra de Rosana enquanto manifestação de grupos sociais como o afro-brasileiro. Esses tópicos são descritos como: Noções de herança e referência. A memória física e psíquica: resistência contra apatia e a “amnésia” gerada pela mídia; O corpo: de simulacros, em sua identidade e sexualidade; Arte política, questões individuais e ambientes urbano: estranhamento diante de si, a violência e a vida nas cidades (processo de individualização); Sensibilidade feminina: dimensão intimista, domesticada (BAMONTE, 2008, apud CANTON, 2001 p. 293).

Segundo Bamonte (2008), no decorrer dos séculos XIX ao XX, os pintores negros e mestiços, juntamente com os estrangeiros, tiveram lugar na produção da arte brasileira, algo que não ocorreu com as artistas negras, já que as mesmas não possuíam acesso às academias ou à arte instituída. A história da mulher negra ainda está sendo escrita, conquistando espaços ao ser analisada e pensada por suas representantes.

III. OS USOS DO BORDADO: ESTRATÉGIAS DE VALORIZAÇÃO DO TRABALHO, DA MEMÓRIA E DA IDENTIDADE

O Instituto Proeza é uma organização não governamental localizada na cidade satélite do Recanto das Emas⁹. Essa cooperativa recebe ajuda de fundos particulares através de doações de pessoas civis, bancos e instituições privadas. Ela disponibiliza diversas atividades voltadas para formação e apoio às mulheres em Brasília e cidades satélites do Distrito Federal, assim como promove o empoderamento por meio da qualificação profissional e acesso de jovens à universidade, oferecendo atividades de orientação educacional, curso preparatório, aulas de costura avançada e modelagem, bordado, crochê, informática, aulas de balé e reforço escolar para crianças.

3.1 Instituto Proeza – Local de profissionalização, autonomia, reconhecimento: o bordado como ferramenta de transformação social e promoção da cidadania

Com foco em 630 famílias residentes no Recanto das Emas, o Instituto Proeza busca a inclusão destes nos segmentos produtivos da economia. A realização de seus objetivos acontece, basicamente, com a implantação de ações de ensino e treinamento em técnicas de fabricação de produtos artesanais, com vistas ao aprendizado e ao aperfeiçoamento das habilidades manuais das mulheres, mães e provedoras de suas famílias, sempre levando em conta suas heranças culturais e tendências artísticas.

A grife de roupas *Apoena* nasceu em meados de 2004 e significa “*Aquela que enxerga longe*”. Sob a gestão de Kátia Ferreira, sua idealizadora, utiliza o trabalho artesanal de bordados que são desenvolvidos por mulheres, muitas delas em risco social, de comunidades carentes acolhidas pelo Instituto Proeza.

⁹ A Região Administrativa Recanto das Emas (RA XV) foi criada em 28 de julho de 1993 pela Lei nº 510/93 e regulamentada pelo Decreto nº 15.046/93, para atender o programa de assentamento do Governo do Distrito Federal e erradicar, principalmente, as invasões localizadas na RA I – Brasília. Seu nome originou-se da associação entre um sítio arqueológico existente nas redondezas, designado por “Recanto”, e o arbusto “canela-de-ema”, muito comum naquela área. Antigos moradores contavam que havia na região uma grande quantidade de emas, espécie própria do cerrado. A RA XV está localizada a 25,8 Km da RA Brasília e limita-se ao norte com a Samambaia, ao sul com o Gama, a leste com o Riacho Fundo II e a oeste com o Município Santo Antônio do Descoberto, Goiás. Recanto das Emas é uma região administrativa do Distrito Federal brasileiro. Disponível em: <<http://www.recanto.df.gov.br/category/sobre-a-ra/informacoes/>> Acessado em: 15 de Jan. 2019.

Figura 8 - Acervo de reportagens, Instituto Proeza.



Fotografia: Elisa Santos, 2018.

No local, elas trabalham e se profissionalizam, enquanto seus filhos têm acesso a cursos de dança, inglês e informática. O projeto compreende que, muitas vezes, o que impede a autonomia da mulher é a responsabilidade doméstica e o cuidado com os filhos. Para que estes não sejam deixados sozinhos, a organização promove atividades complementares para que ambos frequentem o espaço ao mesmo tempo.

As trabalhadoras são percebidas e respeitadas em sua completude. Durante a minha estadia no local, pude observar que as roupas da aula de balé de seus filhos estavam sendo confeccionadas coletivamente pelo grupo. Elas teriam informação sobre crédito solidário para que, juntas pudessem realizar o sonho de adquirir sua própria máquina de costura para abrir sua confecção pessoal. Além disso, uma cozinha industrial estava sendo construída para servir aos propósitos de comercialização de pães e para a utilização própria.

Figura 9 - Departamento de costura, Instituto Proeza.



Fotografia: Elisa Santos, 2018.

Kátia Ferreira mostra-se atenta à realidade social de suas funcionárias e às novas tendências do universo da moda. Empenha-se em trazer mestres do bordado de outras cidades e até de outros países para compartilhar seus conhecimentos, atualizar as artesãs do instituto e buscar soluções sustentáveis e criativas. O resultado do trabalho já pôde ser contemplado em eventos de moda renomados como, por exemplo, o Fashion Rio.

A marca desenvolve um conceito de moda contemporânea voltado para um fim social e ecologicamente sustentável, no qual resíduos têxteis e sobras de tecidos são reutilizados. Os bordados, com motivos tradicionais e folclóricos, são revistos por serem considerados um tanto caricatos para a proposta, que busca novas visualidades. Os saberes populares são reinventados através de uma estética que utiliza o design e a cultura visual na contramão do folclore, do kitsch e do descartável.

Uma oficina de autorretratos promovida pelo Instituto Proeza no início do mês de outubro de 2018, com culminância num evento social voltado para o dia do feriado de Nossa Senhora Aparecida, em 12 de outubro, incentivou as bordadeiras a pensarem suas próprias identidades, a realidade que estão inseridas e o repertório da cultura visual¹⁰ que as influenciam, para, assim, construir uma imagem para se auto representar através do bordado.

¹⁰ Como explicado por Guimarães (2015, p. 85-87), nesse campo, Ana Mae propõe três possibilidades para entendermos esse vasto repertório da cultura visual do povo: (1) arte do povo; (2) arte das minorias e (3) estética das massas. Arte das minorias e estética do povo ou cultura visual do povo aplicam-se ao produto que tem alta qualidade estética, mas não é codificado como arte pela cultura dominante e os/as criadores/as não se consideram artistas (ex: os trabalhos realizados com latas, as confeiteiras de bolo quando criativas). Estética das massas (no plural) aplica-se quando é relacionada com valores visuais dos grandes mitos, ritos e das manifestações populares, como o carnaval e os rituais de candomblé. Para mais informações sobre o assunto pesquisar no artigo completo “Arte, design e cultura visual do povo: uma conversa entre mulheres.” Disponível em: <<https://www.faeb.com.br/site/wp-content/uploads/2018/06/Arte-design-e-cultura-visual-do-povo-uma-conversa-entre-mulheres.pdf>> Acessado em: 8 de Nov. 2018.

Figura 10 - Departamento de costura, Instituto Proeza.



Fotografia: Elisa Santos, 2018.

Essa atividade, carregada de simbologias, é catártica no sentido da promoção de autoconhecimento e amadurecimento artístico e pessoal. No Instituto, as bordadeiras não são vistas como simples executoras de bordados, mas valorizadas em suas particularidades. Seu lado humano, criativo e poético também é desenvolvido. Kátia Ferreira compartilhou que, em uma das confraternizações promovidas, as profissionais que gostam de cantar realizaram uma bela apresentação da música “Maria da Vila Matilde”, de Elza Soares, que diz em seu refrão: “Eu quero ver você levantar a mão pra mim!”, ilustrando uma nova perspectiva de mulheres que, com o devido apoio, conseguem superar uma série de dificuldades e violências.

Em entrevista realizada com as artesãs contempladas com uma viagem em ocasião do desfile do Fashion Rio, foram ouvidos alguns relatos que demonstraram o estranhamento das bordadeiras em relação à magreza das modelos cariocas. Poderia ser ressaltado também a brancura de suas peles, o que indica uma predileção nesses eventos por um padrão de beleza europeu.

Figura 11 - Acervo de reportagens Instituto Proeza.



Fotografia: Elisa Santos, 2018.

Aliada a esses fatores, pode ser pontuada a questão de grande parte dos nomes que assinam as marcas e coleções serem masculinos, enquanto a maioria avassaladora das confeccionadoras das peças serem mulheres. Esses sintomas revelam realidades sociais que não atingem apenas o mundo da moda, mas a sociedade de maneira geral. Aguçar a sensibilidade para a percepção da falta de representatividade de figuras femininas, negras, gordas e periféricas em vários setores de poder da nossa sociedade nos ajuda a formar uma consciência de mundo e é um importante passo para transformar a nossa realidade.

Figura 12 - Oficina de bordado, Instituto Proeza.



Fotografia: Elisa Santos, 2018.

Quando foi indagado à professora de bordados dona Zezé se, no Instituto, existiam homens no ofício manual, a resposta foi que já aconteceu, mas que era algo muito raro. No dia da visita realizada no espaço foram identificadas apenas mulheres. A partir do estudo feito por Silva e Lacerda (2010), “nota-se a desapropriação do trabalho artesanal por parte dos homens apenas pelo fato de ter sido historicamente criado uma imagem de que o ato de bordar é puramente feminino. [...] Na maioria dos casos, os homens não assumem essa identidade por não executarem apenas essa ocupação.”

Pesquisas informam que cerca de 80% dos homens que bordam são esposos de bordadeiras, ressaltando que esta atividade não colocaria de forma alguma a masculinidade destes homens em cheque. Quando realizam essa função, geralmente, é apenas para ser mais uma fonte de renda e, alguns, para ajudar a esposa. As autoras identificam que o local preferido do homem bordadeiro para realizar o seu trabalho artesanal é dentro do quarto, pois eles têm vergonha e timidez de fazê-lo em público, indicando que a identidade destes é oculta perante a sociedade.

O caráter político presente na proposta do Instituto mostra-se revolucionário pelo foco no acesso à educação. O acolhimento de famílias em realidade social de fragilidade por meio do acesso à informação e à profissionalização nos faz refletir o ensino do bordado, artes visuais e design a partir das interconexões de diferentes fontes da cultura visual do povo, híbrida por natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativas, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. Segundo Laraia (1986, p.72,73), o fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural.

Tal tendência, denominada etnocentrismo, é responsável em seus casos extremos pela ocorrência de numerosos conflitos sociais. A cultura presente em todos os gestos humanos nos permite construir nossas identidades e memórias, mas também nos desafia a reconhecer e respeitar o diferente, seus patrimônios, expressões e subjetividades próprias.

A própria ideia de patrimônio sofre influência de um jogo acadêmico e político. Os limites da cultura foram transbordados para além das fronteiras, alcançando assuntos como política e a economia. Teóricos como Theodor Adorno e Marx e Horkheimer foram alguns que teorizaram sobre a indústria cultural, mercantilização da cultura e culturalização da mercadoria.

Não existe cultura estática; toda cultura muda. O desenvolvimento capitalista, por exemplo, entre os séculos XVIII e XIX, libertou a arte das relações de imposições históricas de mecenato e dos ditames da igreja. Essas operações começaram a ser definidas diretamente entre o público consumidor e o mercado de consumo, e não apenas pelas instituições tradicionais.

A contemporaneidade influenciada pela realidade capitalista dilui as fronteiras que remontam às origens das técnicas. Definições como artesanato, design, moda, arte integram-se muito em função de um encurtamento das distâncias. A mistura e assimilação de referências se fazem baseadas, principalmente, no interesse econômico. Torna-se, assim, atualmente revolucionária, a concepção do artista popular como um criador autêntico, emancipado, influenciado por processos híbridos e complexos.

O design, unido ao artesanato, pode se tornar uma interessante estratégia de emancipação voltada para populações marginalizadas, aumentando a autoestima, autonomia e processos de auto reconhecimento dos criadores populares. Para Lina Bo Bardi, a arte popular não é arte pela arte, não é alienação e nem é kitsch. Para ela, o verdadeiro Kitsch “é da burguesia e é irreversível”.

As questões de gênero são influenciadas pelos códigos que pressupõem uma hierarquia também entre as classes sociais. Inferiorizar a produção têxtil por ela estar ligada aos fazeres femininos ou a uma produção periférica mostra-se uma atitude ultrapassada, que se opõe à

tendência de valorização dos saberes populares, proteção de fazeres ancestrais e de resistência contra a opressão de gênero e classe.

A produção e o ensino do bordado são interessantes iniciativas que surgem fora dos padrões tradicionais de acesso aos códigos visuais e vêm sendo experimentados amplamente por diversos artistas contemporâneos consagrados, ou não, e implementada enquanto poética para problematizar em suas obras os estereótipos e senso-comuns de gênero e os moldes convencionais da arte.

A possibilidade de desdobramento desse trabalho no futuro parte do desejo de propor e organizar, junto ao Instituto Proeza, aulas de História da Arte, baseadas nas produções de Paulo Freire e Ana Mae Barbosa. Nelas, a realidade das artesãs será o ponto de partida do processo pedagógico, com a finalidade de sensibilizar e realizar uma aprendizagem significativa. As etapas de contextualização, fruição e produção visual poderão resultar no final desse processo, uma possível exposição.

A proposta buscará reconhecer as três dimensões indissolúveis que a cultura expressa. Segundo José Marcio de Barros, inspirado pelo pensamento complexo de Edgar Morin, tais dimensões são: a humanizadora e educativa, a coletiva e política, e a produtiva e econômica. Ignacy Sachs vai desenvolver a teoria da arte socialmente inclusiva, ambientalmente sustentável e economicamente sustentada, ou seja, desenvolvimento cultural integral.

O rompimento com senso-comuns e estereótipos, a fim de ampliar a compreensão sobre classe-social, gênero e etnia, pode ser realizado por meio da recriação de imagéticas populares e do cotidiano, na resistência de produções artesanais, ou com os designers que reciclam e subvertem as operações de consumo nas brechas do capitalismo. Tais proposições estão ligadas à própria arte contemporânea, que já há algum tempo se apropria das operações de reciclagem, de gambiarras, dessa fonte popular.

Referências Bibliográficas

- BAMONTE, Joedy L. B.M. *A identidade da mulher negra na obra de Rosana Paulino: considerações sobre o retrato e a formação da arte brasileira*, In: 17º Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis, 2008.
- BARROS, José Márcio. *Diversidade Cultural Desenvolvimento, Reconhecimento, Proteção e Promoção: Capítulo 1. Cultura e Diversidade Cultural*. Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico. Universidade de Brasília/ UnB. 2018.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*, 1995, trad. R. Nascimento, São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p.
- BRASIL. Constituição(1988). Constituição da República Federativa do Brasil.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CATTANI, I. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CÁURIO, R. *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- CHIARELLI, Tadeu. *15 Artista Brasileiros Colocando Dobradiças na Arte Contemporânea*. São Paulo, 1996. Catálogo de exposição promovida por Itaú Cultural no MAM-SP.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- DANTO, Athur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*.1995. Editora: Odysseus / Edusp.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- GERALDO, Sheila Cabo. *O Corpo negro, as marcas e o trauma, Arteriais*, Revista da Universidade Federal do Pará, nº 5, 2017.
- GOMBRICH, E. H. (Ernest Hans), 1909-2001. *“A História da Arte”*; tradução Álvaro Cabral. – [Reimpr.]. – Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- GULLAR, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- JAREMTCHUK, Dária Gorete *“Ações políticas na arte contemporânea brasileira”*. Concinnitas (UERJ), v. 01, p. 87-95, 2007.
- LAGNADO, Lisette. Leonilson - *São Tantas as Verdades*. São Paulo: DBA-Melhoramentos e SESI/SP, 1998.
- LARAIA, Roque de Barros, 1932-L331c. *CULTURA: Um conceito Antropológico*. 15.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002

MESQUITA, Ivo. *Arthur Bispo do Rosário*. GALERIA: revista de arte, São Paulo, n. 17, 1989.

MORAIS, Frederico. *A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. In: ARTHUR Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela terra. Belo Horizonte: Museu de Arte, 1990.

MUSEU LASAR SEGALL. *A família Graz-Gomide. O art-deco no Brasil*. São Paulo:, 1976.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio. *O popular e o contemporâneo no museu de arte: coleções e narrativas*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 129-141, mai. 2014.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. *História da Arte e Patrimônio Cultural. Capítulo 3: O Patrimônio e as Diferentes "Histórias da Arte": o popular e contemporânea*. Universidade de Brasília/ UnB. 2018.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. UNICAMP, 2000. Tese de Doutorado.

SILVA, Etienne Amorim A. da; LACERDA, Alexsandra Maria Alves de. *O Homem no Bordado: Uma troca de papéis? Fazendo gênero 9. Diásporas, Diversidades, Descobrimientos* 23 a 26 de agosto de 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil*, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, v. 45, p. 87-106, 2007.

VAITSMAN, J. *Flexíveis e plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Arquivos da internet

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO RECANTO DAS EMAS. *Informações sobre a RA*. Disponível em: <<http://www.recanto.df.gov.br/category/sobre-a-ra/informacoes/>> Acessado em: 18 de Jan. 2019.

ARAUJO, Felipe. *História da Xilogravura*. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/artes/xilogravura/>> Acessado em: 09 de Jan. 2019.

ARTHUR, Bispo do Rosário. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>>. Acesso em: 08 de Nov. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BAHIA, A. B. *Bordaduras na arte contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson*. Disponível em: <<http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm>>. Acesso em: 7 nov. 2018.

BORGES, Adélia. *Arte, design e cultura visual do povo: uma conversa entre mulheres*. Disponível em: <<https://www.faeb.com.br/site/wp-content/uploads/2018/06/Arte-design-e-cultura-visual-do-povo-uma-conversa-entre-mulheres.pdf>> Acesso em: 8 de Nov. 2018;

CANCLINI, N. G. *Cultura Híbridas em tempos de Globalização*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/cursos-disciplinas/formas-estados-e-processos-da-cultura-na-atualidade/avisos/canclini-nestor-garcia-as-culturas-hibridas-em-tempos-de-globalizacao.pdf> Acesso em: 26 de nov. 2018.

CHIARELLI, Tadeu. *O Tridimensional na Arte Brasileira dos Anos 80 e 90: Genealogias, Superações*. 1997. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/itau-cultural/index.html>> Acesso em: 7 nov. 2018.

CLAUS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: *A criação artística como reorganização de mundo “Existência e Arte”* - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro de 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2KxYbHm>> Acesso em: 26 de Nov. 2018

ESCOLA Bauhaus. In: Bauhaus. Disponível em: <http://www.bauhaus.com.br/site/html/st_escbauhaus.php>. Acesso em: 7 nov. 2018. 7 nov. 2018.

GUIMARÃES, Lêda. *Arte, design e cultura visual do povo: uma conversa entre mulheres*. 129 Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 117-129, jan./abr. 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/gearte>> Acessado em: 8 de Nov. 2018.

HOUELIER, Cláudia. *A história dos Bordados*. Disponível em: <<http://houdelier.com/paginas/bordadoshistoria.html>> Acessado em: 11 de Nov. 2018

REBOUÇAS, Simone Batista de Miranda. *A arte dos bordados - Uma oportunidade de iniciar seu próprio negócio*. Disponível em: <<http://www.viaranking.com/articles/893>> Acesso em: 26 de Nov. 2018.

REIS, Kellen Cristina Florentino. *Infância, gênero e estereótipos sexuais: análise do relato de mães de crianças de 4 a 6 anos*. 2008. 110 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/97486>>. Acesso em: 26 de Nov. 2018.

SILVA, P. F. *Bordados tradicionais portugueses. Braga, s/d. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing)* – Departamento de Engenharia Têxtil, Universidade do Minho. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/123>> Acessado em: 11 de Nov. de 2018.

SIMONI, Ana Paula. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazian*, Revista Proa, nº 02, vol 01, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>Acessado em: 08 de Nov. 2018.